

SPAC-静岡県舞台芸術センター×
フランス国立演劇センター ジュヌヴィリエ劇場(フランス)
『桜の園』第2回報告書〈稽古〉

堀切克洋

なぜ、いまチェーホフで多言語劇なのか？

2021年の映画界での話題作『ドライブ・マイ・カー』(濱口竜介監督)は、主人公である舞台演出家・家福(西島秀俊)が、瀬戸内の演劇祭からの委嘱により、多言語による演劇作品を創作することが副筋となっている。しかも、そこで演じられるのは『ワーニャ叔父さん』であり、この報告で扱っている『桜の園』と同じチェーホフの戯曲。これは、まったくの偶然なのだろうか。

チェーホフの四大戯曲(『かもめ』『ワーニャ叔父さん』『三人姉妹』『桜の園』)は、世界中で繰り返し上演されているという点で「古典」戯曲に分類される。しかし、それはシェイクスピアと同等の意味ではない。何よりもまず、原作がロシア語というロシア人以外にとっては理解することが困難な言語によって書かれている。にもかかわらず、演劇史的に言えば、ヨーロッパの文学史と切り離されるどころか、むしろ(イブセンなどととも)現代演劇のスタート地点に位置づけられる。西ヨーロッパに対して大きく立ち遅れていたロシアは、19世紀を通じて(プーシキンからドストエフスキー、トルストイに至るまで)、わずかに一世紀のうちに、ロマン主義からモダニズムまでを一気に駆け抜けたからだ。

「第1回報告書」のなかでもジャンヌトー自身が強調していたように、チェーホフが生きた時代は、時代の転換点であった。後世から見れば革命前夜であるがゆえに、過去はすべて遺物となり、まるで未来が予測不能なディストピアのようでさえある。だからこそジャンヌトーは、現在の世界的状況とチェーホフを重ね合わせている。彼は自分が子供のとき、未来は輝いていたが、今の子供たちにとっては違うのだと明言する。「今の子供たちが教わるのはこんなことです。地球はちっぽけで、人でいっぱい、隅々まで汚染されている。もはや気候の変化も予測できない。そして貧富の差はかつてなかったほどにまで拡大している……。想像力が追いつかない時代、将来を思い描くことができない時代になってきたと、多くの人が感じていることでしょう。」「(ステージナター)におけるダニエル・ジャンヌトーのインタビューより抜粋)。この発言は、言うまでもなく『桜の園』の登場人物トロフィーモフの以下の台詞を受けている。「人類は能力を向上させながら、(未来に)前進しています。」「大地は宏大で、じつにうつくしい」(2幕)。現代の子供たちは、トロフィーモフの気高い理想にさえ、絶望しなければならない。

このような国境を超えた問いかけは、国際共同制作というフレームにおいては、いまだひとつの模範(モデル)であろうし、また中高生鑑賞事業として実施される演目としても、やはり同様だろう。

言葉・翻訳・コミュニケーション

チェーホフが活躍した1880年代は、いわゆる巨匠たちが第一線から退き、ロシア文学界は「大空位時代」であったとされるが、それを象徴するかのようには、チェーホフの作品には中心的主人公がいない。逆に言えば、彼が描く物語には、中心が「遍在」している(浦雅春『ワーニャ叔父さん/三人姉妹』「解説」光文社、315頁)。この「中心の喪失=遍在」こそ、チェーホフ作品が単一の言語ではなく、複数の言語で演じられるひとつの根拠となっていると考えられる。とくに、貴族の没落を描く『桜の園』は、ひとつの部屋/家族を舞台とする親密劇でありながら、それぞれの登場人物は激動する世界に翻弄される亡霊たちのようである。

アーニャ役の実施安寿香によれば、第1期の稽古(8月6日~31日)では、相手の台詞のリズムや切れ目を予測することが難しく、どうしても「耳を傾け

る」ことに注力せざるをえなかったが、第2期の稽古(10月11日~11月11日)では、相手の台詞が理解できるようになってきて、お互いに言葉を受け止め、「自由」に動くことが少しずつできるようになってきたという。とはいえもちろん、観客からすれば、フランス語を話す俳優と日本語を話す俳優のあいだに「自然な」コミュニケーションが成立していることは、それが「芸」であることを承知しながらも、不思議な状況として目に映るだろう。つまり、俳優どうしが「自然な」コミュニケーションに近づけば近づくほど、観客からは「不自然な」コミュニケーションとして映ることになる。

今回のキャスティングで興味深い点のひとつは、アーニャ(5年間のフランス暮らしから帰還した地主婦人・ラネーフスカヤの17歳の娘)と対をなすワーリヤ(ラネーフスカヤの24歳の養女)を演じる俳優ソレーヌ・アルベルは、『盲点たち』や『ガラスの動物園』で布施が演じた役柄を演じているということだ。布施によれば、稽古の過程でふたりはだんだん本物の「姉妹」ようになってきたという。「芸術上の姉妹」である。また今回の作品では、マンガなどの翻訳者として活動するオレリアン・エスタジェが、万年学生のペーチャ(トロフィーモフ)役に起用されている。彼は、2001年にフランス国立東洋言語文化研究所修士課程を修了し、2020年には第3回小西財団漫画翻訳賞(江口寿史の『ストップ!! ひばりくん!』の翻訳に対して)受賞しているが、日仏ふたつの言語を使いこなすことのできるのは彼だけであり、理想としての「未来」を語る学術的な若者の役の演技の長台詞では、途中から使用言語が変わるという演出も行われている。ペーチャの台詞は、前述の通り、人類のドラマとしての『桜の園』を規定しているメタ的な要素であり、その意味でオレリアンのキャスティングも国際共同制作ならではの試みである。

二言語使用のドラマ上演の難しさ

チェーホフの『桜の園』は、各国で複数の翻訳が刊行されているが、第1回の報告書でも触れた通り、今回の上演では、日本語は安達紀子訳(未来社、2020年)を、フランス語はアンドレ・マルコヴィッチ/フランソワーズ・モルヴァン訳(アクト・シュッド社、2002年)をベースとしている。このフランス語訳は、フランス史上8つ目の翻訳にあたり、ロシア語のリズムや抑揚を重視した新訳は、1992年のフェスティバル・ドートヌヌでの上演(ステファン・ブラウンシュヴァイク演出)で使用されたが、そのときの上演会場は、ジュヌヴィリエ劇場だった。現在、ジャンヌトーが監督を務める劇場だ。

一方、安達訳は、2020年の文学座・五戸真理枝演出『『桜の園』四幕の喜劇』のために新訳されたものだが、以下の通り、日本におけるチェーホフ偏愛は、その翻訳点数からもうかがえる。

- ◆ 瀬沼夏葉訳(『桜の園: 附・叔父ワーニャ』新潮社、1913年)
- ◆ 伊東六郎訳(日本における初演、1915年、帝国劇場)
- ◆ 米川正夫訳(『近代劇大系』第14巻、近代劇大系刊行会、1923年→新潮文庫、1952年→角川文庫、1953年→改訂版1968年)
- ◆ 楠山正雄訳(『チェーホフ全集』第3巻、新潮社、1920年)
- ◆ 中村白葉訳(『三人姉妹・桜の園』春陽堂、1932年→『チェーホフ著作集』三学書房、1943-1944年)
- ◆ 花井修三郎訳(『桜の園・かもめ』文新社、1935年)
- ◆ 湯浅芳子訳(『桜の園』岩波文庫、1950年)
- ◆ 神西清訳(『桜の園・三人姉妹』河出新書、1955年→新潮文庫、1967年)
- ◆ 佐々木彰訳(『桜の園・三人姉妹』旺文社文庫、1966年)
- ◆ 牧原純訳(『デュエット版世界文学全集』第43巻、集英社、1969年)
- ◆ 川瑞香男里訳(『世界文学全集』第61巻、講談社、1975年)
- ◆ 松下裕訳(『チェーホフ全集』第12巻、筑摩書房、1987年→ちくま文庫、1993年)
- ◆ 小野理子訳(『桜の園』1998年、岩波文庫)
- ◆ 小田島雄志訳(『桜の園』1998年、白水Uブックス)

- ◆堀江新二／ニーナ・アナーリナ訳(『さくらんぼ畑』群像社、2011年)
- ◆浦雅春訳(『桜の園/プロポーズ/熊』光文社古典新訳文庫、2012年)

いずれの訳を使うにしても、フランス語訳と日本語訳がすべての点で同じ理念を共有しているとは限らないため、日本語訳の使用については、翻訳者と密に直接連絡がとれる安達訳を採用することは、最善の判断だった。実際に、現場で日本語訳の変更の必要が生じた場合には、安達氏にコンタクトをとって代案をさぐることも行われた。この点については、微妙な台詞のニュアンスが重要な意味をもつチェーホフ劇では必要なこととはいえ、現場ではかなり細かな作業が求められたことが想像される。

一例をあげると、第2幕のアーニャの台詞には、こうある。

アーニャ ペーチャ、あなた、あたしに何をしたの？ なんであたし、もう昔ほど桜の園が好きじゃないの？ あたし、あんなに桜の園が大好きだったのに、桜の園より素晴らしいところなんて、世界のどこにもないって思ってたのに。

安達訳では、タイトルである「桜の園」が短い発話のなかで三度も言われているが、これは指示代名詞(「あそこ」)や置換表現(「わたしたちの庭」)の使用を避けた結果であると思われ、フランス語版では、「桜の園(la Cerisaie)」は、一度しか発話されない。結果として、ただでさえ音節の数が多い日本語の台詞が、フランス語話者にはさらに冗長に聞こえてしまうことになる。

アーニャを演じる布施自身は当初、早口で台詞を言うことで解決しようとしていたようだが、しかしこの場面は、アーニャが自分を感化したペーチャに対し、世界で起きていることを説明してほしいと求めているところだ。実存の不安を感じているものの、ペーチャの「未来」志向に(なんとなく)共鳴してもいて、それほど深刻な発話とはならない(文字面では深刻にペーチャを責め立てているようだが、そうではない)。したがって、三度「桜の園」が繰り返される日本語の台詞は、それまでの所作と齟齬が生じてしまうことになる。10月25日の稽古では、アーニャは直前でペーチャとふたりっきりになれたことを喜び、はしゃぐように床に寝転がってリラックスするが、台詞はこのように変更されている。

アーニャ ペーチャ、あなた、あたしに何をしたの？ なんであたし、もう昔ほど桜の園が好きじゃないの？ あたし、あんなに桜の園が大好きだったのに、桜の園より素晴らしいところなんて、世界のどこにもないって思ってたのに。

このようなテキレジの作業は、多言語使用の劇ではむしろ不要であるかのようにも思えるが、今回の『桜の園』の上演では、それぞれの俳優たちが相手の発する異国語の情感やリズムを、文法や統語法といったレベルではなく、発話全体が訴えかけるイメージとして「理解」するという作業を行っているため、演出家にとっても俳優にとっても無視できない要素である。またそれは、半数前後の台詞を異国語で聞く(=「理解」することになる観客の作業とも重なる。上演では字幕がつくことになるが、それはあくまで補助的機能なのであって、重要なのは台詞の言葉の表面上の意味ではなく、俳優の言葉のトーンやリズム、抑揚、表情、あるいは所作であろう。

こうした作業は、ジャンヌトーがこれまでに日本でも上演した作品、とりわけ『プラスティッド』や『盲点たち』における作業ともつながっている。かつてメイエルホリドは、チェーホフの『桜の園』を絶賛し、リアリズムを突き詰めた結果、「象徴」に達していると述べたが、ジャンヌトーの詩的演出は、まさにそのような象徴主義(サンボリズム)の系譜にあるものだ。それは、しばしば強調されるチェーホフ劇の喜劇性(ボードヴィル性)や不条理性からは少し距

離を置いている。ほとんど何も見えないなかでもがく『桜の園』の登場人物たちは、確かに愚かしくもあるが、しかしわたしたちの似絵であるとするなら、不安(恐怖)の対象でもあるだろう。人類の「不安の劇」としての『桜の園』をつくるためには、人物のわかりやすい内面造形はむしろ夾雑物となる。そのような演出の方針は、第2期で劇場に入り、音楽・装置・照明などの作業が進行するなかで、しだいにクリアになっていった。

コロナ禍での稽古の難しさ

静岡県は、新型コロナウイルスの「まん延防止等重点措置」が8月8日から19日まで(当初は31日までだったが感染拡大により措置強化)、「緊急事態措置」が8月20日から9月30日まで継続された(当初は9月12日までの予定が延長)。感染者の数は増え続け、8月19日には過去最多となる675人の感染を確認、20日には県内に緊急事態宣言が発表されるに至った。浜松医療センターでは、8月下旬にコロナ病床の使用率は8割を超え、限界が迫っていたという。『桜の園』第2期の稽古でも、ひきつづき徹底した感染防止策がとられ、俳優・スタッフ間で感染者が出ることはなかった。

刻一刻と状況が変化するなかで、SPAC側は、かなり厳格な感染防止ガイドラインを設定していた。その「厳格さ」については、フランス国内の基準と乖離している点多々あったため、フランス人俳優・スタッフとの間に対しては、丁寧な説明の機会が設けられたという。とくに、本番の舞台上で俳優がマスクをして上演することには(フランスではそのような上演自体が存在しないため)、理解を得るのに時間がかかったようだ。日本国内においても、東京の劇場では舞台上の俳優がマスクをしているケースは少数派。しかし、SPAC側としては、『桜の園』が中高生鑑賞事業であるという性格も踏まえ、「一生に一度」の舞台作品との出会いを奪わないためにも、舞台上のマスク着用という判断に踏みきった。

また、こうした方針から、稽古の過程で俳優どうしが一緒に食事をしたりする機会も避けられることになった。前出の布施によれば、これまでは稽古外の時間に自由なコミュニケーションが、お互いの考え方や雰囲気を知ることにつながり、それが舞台上にフィードバックされると感じることも多く、今回それができなかったことは「残念」であったという。これには俳優を率いる演出家の判断もあるかもしれないが、日仏両サイドの俳優が(食事ではないにしても)稽古以外に同じ空間・時間を共有する試みは、(狭義の稽古以外にも)検討されてよかったかもしれない。感染防止が厳格であるならば、安心してその枠組みのなかで、レクリエーションのような機会を設け、俳優やスタッフの精神面のケアを行うこともまた、感染症が流行するなかでは重要な要素となるだろう。トロフィーモフの台詞を真に受けるなら、「人類は能力を向上させながら、(未来に)前進して」いるのだから。